

O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982)*

The venom of Tinhorão: reflections on the column “Popular Music” (1974-1982)

Luisa Quarti Lamarão**

RESUMO

O presente texto pretende fazer uma breve apresentação da trajetória intelectual do crítico musical José Ramos Tinhorão a partir da análise de suas idéias em alguns artigos da coluna semanal do *Jornal do Brasil* intitulada “Música Popular”, publicada entre os anos de 1974 e 1982. Tais artigos, que usavam o lançamento de discos de música popular como um pretexto para colocar problemas da realidade sócio-econômica cultural do momento, são representativos de determinada cultura política da época, de caráter nacionalista e marxista. Dessa forma, nos auxiliam na compreensão do ideário nacional-popular brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: José Ramos Tinhorão; MPB; Crítica musical; Brasil.

ABSTRACT

This paper intends to make a brief presentation of the intellectual history of critic musical José Ramos Tinhorão from the analysis of some of his articles from the column “Popular Music”, published among the years of 1974 and 1982. These articles, which used the release of records of popular music as a pretext to show the problems of socio-economic culture of the moment are representative of a particular political culture of this time, nationalist and Marxist. Thus, help us to understand the national-popular ideology in Brazil.

KEYWORDS: José Ramos Tinhorão; MPB; Criticism musical; Brazil.

O cara que fala pode dizer que não disse. Mas o que escreve não pode dizer que não escreveu. Por isso, sou vulnerável. Tudo o que eu disse, escrevi.

José Ramos Tinhorão¹

As pessoas criticam o Tinhorão porque não lêem o Tinhorão.

José Ramos Tinhorão²

* O presente artigo é uma adaptação de um dos capítulos da minha dissertação de mestrado (2008). Também foi lançada a biografia de José Ramos Tinhorão, intitulada *Tinhorão, o Legendário*, na qual há um capítulo em que a autora, Elizabeth Lorenzotti, faz uma análise de meu trabalho (2010).

** Doutoranda em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) / Brasil.

¹ Aramis Millarch, Tinhorão, um cruzado em defesa da nossa cultura, *Estado do Paraná* (Suplemento Almanaque), Curitiba, 12/08/1990, p.2.

Jornalista nascido em Santos e criado no Rio de Janeiro, José Ramos Tinhorão escreveu nos principais meios de comunicação do país e publicou quase vinte livros sobre música popular brasileira.³ Convicto em sua postura marxista, enxergava a cultura como reflexo da sociedade de classes. As teses de Marx eram usadas por ele como elemento propulsor da cultura popular (operária/camponesa) –esta representando a “autenticidade” do Brasil. A luta se daria no campo cultural: as armas seriam a cultura regional intocada, como um escudo contra valores externos, que estariam deturpando o país.

Devido a sua visão determinista e a posições radicais –às vezes até ofensivas– adquiriu diversos inimigos no meio artístico, quando se tornou crítico musical do “Caderno B”, suplemento cultural do *Jornal do Brasil*, em 1961.⁴ Deste ano até 1962, escreveu a coluna “Primeiras lições de samba”; de 1974 a 1982, “Música Popular”. Esses dois momentos de sua carreira marcaram sua fama de “maldito” no cenário cultural, pois contava sua versão singular da história da música popular brasileira e, muitas vezes, para isso, criticava os artistas de maior sucesso do país.

O presente artigo visa apresentar alguns dos principais artigos da coluna “Música Popular”, destacando seu significado no cenário cultural brasileiro e sua repercussão entre as esquerdas brasileiras. Seus escritos são representativos das discussões que permearam a década de 1970 e são um excelente elemento para reflexões acerca da memória sobre o regime militar brasileiro

² José Ramos Tinhorão, Programa Roda Viva, abril/2000, TV Cultura.

³ *A Província e o Naturalismo* (1966), *Música popular em debate* (1966), *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior* (1969), *Música popular – teatro e cinema* (1972), *Música popular – de índios, negros e mestiços* (1972), *Pequena História da Música Popular: Da modinha à canção de protesto* (1975), *Música popular – Os sons que vêm das ruas* (1976), *Música popular – do gramofone ao rádio e TV* (1981), *Negros em Portugal – uma presença silenciosa* (1988), *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens* (1988), *História Social da Música Popular Brasileira* (1990), *A Música Popular no Romance Brasileiro: Séculos XVIII e XIX - Vol. 1, A Música Popular no Romance Brasileiro: Século XX - Vol. 2, A Música Popular no Romance Brasileiro: Século XX, - Vol. 3* (1992), *Fado. Dança do Brasil, Cantar de Lisboa* (1992), *As Origens da Canção Urbana* (1997), *As Festas no Brasil Colonial* (1999), *A Imprensa Carnavalesca no Brasil (Um panorama da linguagem cômica)* (1999), *Cultura Popular: Temas e Questões* (2001), *História Social da Música Popular Brasileira* (2001), *Música popular: o ensaio é no jornal* (2001), *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)* (2004), *O Rasga. Uma dança negro-portuguesa*. (2006), *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. (2008), *A música popular que surge na época da revolução*. (2009) e *Crítica cheia de graça* (2009).

⁴ Para “efeito profissional”, em 1953, acrescentou o sobrenome Tinhorão –que vem a ser uma perigosa planta tóxica da flora brasileira, também conhecida como “Comigo ninguém pode”– já que, segundo Everardo Guilhom, do *Diário Carioca*, José Ramos era nome de ladrão de galinha.

(1964-1985).

“Ser moderno é ser conservador?”

A partir de 1970, no universo de questões sobre a cultura popular no Brasil, houve uma grande discussão em torno da penetração dos meios de comunicação. Inicialmente, houve uma recusa por parte da chamada “esquerda ortodoxa”⁵ em aceitar essa nova indústria cultural, já que esta destruiria a “autenticidade” das manifestações populares. Além disso, o conceito de cultura de massa não tinha muita receptividade, já que era associado a uma perspectiva teórica da “direita”, acomodada à consolidação do capitalismo. Para ela, a dinâmica das classes sociais explicaria o processo por si só. Lúcia Lippi afirma, porém, que “o instrumental teórico em uso [pela “esquerda ortodoxa”] não permitia ver uma indústria cultural que se organizava para o mercado, para um público que não se diferenciava segundo as cisões de classe.” (OLIVEIRA, 1988: 311). Já Marcos Napolitano afirma que:

[...] a dinâmica cultural no Brasil no período do regime militar dialogou com as vicissitudes políticas que marcaram o jogo entre governo e oposições (parlamentar, civil, armada). Ao longo dos anos 1970, confirmada a derrota da esquerda armada, construiu-se um campo político-cultural que podemos chamar de “oposição civil”, articulando conteúdos de esquerda, principalmente da esquerda nacionalista, a circuitos dominados pelo mercado, gerenciado por capitalistas liberais. (NAPOLITANO, 2006: 21).

Portanto, o mercado, a fim de se adaptar a essa nova demanda por produtos “críticos” – especialmente depois da derrota da guerrilha armada – incorporou certos comportamentos e opiniões até então considerados “resistentes” ao regime. As regras determinadas pelo Estado, por sua vez, estabeleciam a valorização da cultura nacional, sem nenhuma espécie de politização que comprometesse a “qualidade estética” das obras. Por outro lado, tal aproximação foi extremamente importante para que a cultura engajada de esquerda ampliasse sua atuação na sociedade civil. Os canais de comunicação até então utilizados haviam sido inviabilizados pela censura; logo, era preciso encontrar novas formas de se aproximar “do povo”.

O governo militar conseguiu que o discurso nacional-popular –antes visto

⁵ De acordo com Marcos Napolitano, a “esquerda ortodoxa” foi o grupo (onde, acredito, está José Ramos Tinhorão) que se manteve combativo a “ida ao mercado” dos artistas brasileiros, na década de 1970 (NAPOLITANO, 2006: 19).

como o “guarda-chuva ideológico da esquerda” e agora “apaziguado” pelas políticas culturais— se unisse à idéia de modernidade, associada naquele momento à incipiente “indústria de massa” que se consolidava no país. Dessa maneira, ambos os lados desfrutaram de benefícios concretos. Porém, como afirmou José Castello, “a modernidade, que antes era outro nome da utopia, já chegou. Transformou-se em norma, em tradição. Ser moderno agora é ser conservador. Duros tempos”.⁶

A “Música Popular” em debate

Perguntado recentemente se hoje a canção ainda espelha a sociedade, José Ramos Tinhorão respondeu: “Não. Porque a sociedade hoje é a sociedade de massa.”⁷ Desde a década de 1970, quando iniciou a publicação de sua coluna “Música Popular” no *Jornal do Brasil*, o jornalista já tocava no tema da massificação da cultura. Refletindo essa situação de debates e renovações políticas no Brasil, os artigos foram publicados entre janeiro de 1974 e dezembro de 1982 .

Em seus escritos, Tinhorão tomava o lançamento de discos de música popular como um pretexto para colocar problemas da realidade sócio-econômica cultural do momento, de um ponto de vista de discussão ideológica. De acordo com sua entrevista ao programa *Roda Viva* em abril de 2000, o jornalista teria feito um acordo com o jornal de escrever somente sobre música brasileira e combinou com Tárík de Souza, outro crítico musical do jornal, de ele escrever sobre o “resto”: “Rita Lee, Mutantes, Roberto Carlos, etc...”⁸. Segundo Tinhorão, por esse motivo foi demitido cinco anos depois,⁹ já que “escrevia exatamente sobre sujeitos que não [vendiam].”¹⁰

Ao seguir os princípios do materialismo histórico, denunciava a alienação das classes dominantes – que englobavam, em sua opinião, grupos de classe média em oposição ao poder militar– e enaltecia valores das classes populares. Esta atitude lhe valeu uma desconfortável posição de alvo de crítica das duas

⁶ Caderno *Idéias*, *Jornal do Brasil*, 02/01/1988.

⁷ Entrevista de José Ramos Tinhorão concedida à *Revista E*, novembro/2000, nº42.

⁸ José Ramos Tinhorão, Programa *Roda Viva*, op. cit.

⁹ Nessa entrevista, Tinhorão afirma ter escrito no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1975 e 1980. Entretanto, a pesquisa mostra que há artigos publicados desde 1974 até 1982.

¹⁰ José Ramos Tinhorão, Programa *Roda Viva*, op. cit.

forças em choque: segundo Tinhorão, esquerda e direita desconfiavam de seu nacionalismo, que remetia apenas às virtudes de camadas que ambas se acostumaram a situar fora da História.

Embora já escrevesse desde o início da década de 1960 no *Jornal do Brasil*, com a coluna “Primeiras lições de samba”, no momento em que a discussão pautava-se na questão das origens da identidade nacional, a década de 1970, quando inicia a coluna “Música Popular”, é marcada por outras características. Em suas palavras: “Aí vem a música de massa e ganha uma grande força, as gravadoras se mobilizam só pra tocar aquela música padronizada e vender pra todo mundo!”¹¹ É o momento de consolidação da indústria cultural no Brasil.

Esse período é, também, marcado pelo embate de duas vertentes que enxergavam de maneiras diferentes a crescente presença dessa indústria cultural no panorama musical brasileiro. Cada uma tinha uma versão sobre como conciliar engajamento musical, projeto estético e mercado. De um lado, os chamados “nacionalistas”, que buscavam nos gêneros convencionais de raiz e o conteúdo nacional-popular da música brasileira a solução para uma música comercialmente fortalecida sem negar suas origens; a outra corrente, os “vanguardistas”, com o intuito de questionar o código cultural da MPB, recuperava alguns aspectos formais da Bossa Nova, inovando em outros, sem deixar de ampliar o mercado existente naquele momento. Na contracorrente dessas tendências, José Ramos Tinhorão tentava mostrar a riqueza da música popular brasileira como a única e autêntica representação da cultura do Brasil, subestimando a questão comercial. Além disso, como afirma o historiador Paulo César de Araújo:

Na década de 70 era assim: todo mundo pichava todo mundo. Ainda não havia se instalado na ditadura do politicamente correto, quando todos parecem andar sobre ovos. *Antigamente, a pichação era ampla, geral e irrestrita.* Críticos, artistas, jornalistas, radialistas, apresentadores de TV, ninguém tinha papas na língua. [grifos meus] (ARAÚJO, 2003: 177).

Suas colunas, portanto, foram a marca indelével deste período. Sem haver limites para as críticas, Tinhorão assumiu o papel de mais radical deles. Expressão máxima dessa “era do piche”, atraiu “um ódio quase unânime dos

¹¹ Depoimento concedido a Juliana Soares em 17/11/1999. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/sc/tribuna/samba-choro.0303/0207.html>. Acessado em 28/04/2007.

cantores e compositores brasileiros”. (ARAÚJO, 2003: 184).

No primeiro artigo de sua coluna, “A boa palavra de Néelson Cavaquinho”, publicado em 4 de janeiro de 1974, o jornalista analisa o lançamento do disco *Néelson Cavaquinho*. Para Tinhorão, o compositor ofereceria uma prova de sua genialidade quando canta “com um otimismo que situa simbolicamente o povo muito acima do medo e da falta de horizontes que assustam as estruturas”.¹² Vê-se que mesmo em suas críticas musicais, o jornalista contextualiza com a situação sócio-econômica do Brasil, que vivia os resultados do dito “milagre econômico”, destacando a situação de desesperança das classes populares –o “povo”. Segundo o crítico, Néelson Cavaquinho dava uma “bela lição aos pobres e angustiados compositores jovens modernos –quase todos mascarando com a busca desesperada de novidades formais, a angústia existencial da classe média”.¹³ Por fim, ressalta que o compositor em questão “vem mostrar, com a força poética e a rude e inventiva música dos sambas do maior compositor das camadas mais humildes do Rio de Janeiro, que o tempo passa, mas o gênio criativo do povo continua”.¹⁴

Desse artigo, podemos perceber que Tinhorão considera que a “verdadeira cultura” brasileira vem das classes populares, subestimando outras produções culturais das “classes médias” que também contribuam para o desenvolvimento artístico brasileiro. Deduz-se, portanto, que o jornalista não considera as trocas culturais entre os “de baixo” e os “de cima”, colocando-as como instâncias separadas e autônomas. Em 1975, escreveu: “A música popular brasileira se desdobra em talento em 300 e em 350 na medida em que se respeita a ‘variedade dos seus aspectos’ e a música particular de *cada uma de suas classes*”.¹⁵[grifos meus]

Nessa perspectiva, é relevante destacar outro artigo publicado no ano de 1974: “Por que artista crioulo tem sempre que ser engraçado?” Este foi o único artigo de Tinhorão,¹⁶ em vinte anos de carreira no *Jornal do Brasil*,

¹² “A boa palavra de Néelson Cavaquinho”, *Jornal do Brasil*, 04/01/1974, Caderno B, p. 2.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ “Se a roda era de samba, por que o jazz?”, *Jornal do Brasil*, 22/04/1975, Caderno B, p. 3.

¹⁶ Este foi o único artigo censurado a que tive acesso, através da coletânea de artigos *MPB: O ensaio é no jornal*. Houve ainda outro artigo censurado, no ano de 1973, quando Tinhorão comentou o lançamento do LP de Chico Buarque para peça *Calabar*, que foi censurado devido

previamente censurado pela editoria da redação do jornal, segundo o princípio de autocensura então adotado pela imprensa em todo o Brasil. A ditadura então instaurada estabelecia, entre outras proibições, a discussão de temas julgados subversivos ou atentatórios aos ditos “bons costumes”, à boa moral ou à ordem social, em geral, e entre os quais se incluía o da existência de preconceito racial no país.

Este artigo aborda, de maneira irônica, a tendência daquele período em retratar os artistas negros como exóticos. Para Tinhorão, a forma encontrada pela mídia televisiva para integrar tal grupo artístico era colocá-los como uma atração engraçada, reduzindo sua capacidade artística –ao contrário do que acontecia nos anos de 1930 e 40, quando tais artistas eram respeitados por suas qualidades profissionais de fato. O jornalista afirmava que a diversificação nas grandes cidades, a partir da década de 1960, ao tornar menos evidentes as diferenças de classe, fez surgir uma necessidade de usar a linha de cor de uma forma mais rigorosa, a fim de evitar que a equiparação social pela forma de vestir e pela adoção de “boas maneiras” pudesse ampliar ameaçadoramente tal “mistura”, já que negros e mestiços continuavam a formar entre as camadas mais baixas.

Estabelecida a convenção, artista negro ou mestiço de camada popular, para chegar ao sucesso, precisou necessariamente ser engraçado, tocar seus instrumentos fazendo piruetas ou cantar rindo (Originais do Samba, Jair Rodrigues, Martinho da Vila), enquanto o de camada média tinha também que aderir à ala marginal dos brancos da classe A, ou seja, aos colares, camisas de padrão pop, camisolões e bonezinhos (Jorge Bem, Macalé, Gilberto Gil, Milton Nascimento etc.).¹⁷

Sobre este artigo, Tinhorão lembra que:

Nos programas humorísticos aqui em São Paulo, tinha um comediante chamado Chocolate¹⁸, cujas gracinhas dele eram piadas gozando a família negra. [...] E quando ele falava nos filhos dele, pra fazer graça pros brancos, ele dizia assim: “Os meus urubuzinhos...” E aquilo me revoltava, então eu fiz uma coluna dizendo que os festivais eram o sumo da cretinice, porque eles estavam criando o modelo da falsa democracia racial, então o artista preto tinha que ser engraçado, malandro ou então exótico como a Clementina. Um preto que fizesse

ao seu conteúdo “subversivo”. Sua capa tornou-se branca e o nome do LP, de “Chico canta Calabar”, virou apenas “Chico canta”. Como não foi publicado, não tive acesso ao texto.

¹⁷ “Por que artista crioulo tem sempre que ser engraçado?”, *Jornal do Brasil*, 29/08/1974, Caderno B, p. 3.

¹⁸ Chocolate (Dorival Silva), compositor e ator, nasceu no Rio de Janeiro, em 20 de dezembro de 1923, e faleceu em 27 de julho de 1989. Alcançou grande popularidade nas décadas de 1950-1960, atuando como comediante no rádio e na televisão, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acessado em 14.03.2007.

uma coisa séria, mas não fosse engraçado, não fosse típico, não tinha lugar no festival.¹⁹

É importante, dessa forma, tentar entender o porquê de a ditadura militar ter censurado um artigo com tal conteúdo. Tratando de um assunto polêmico, que é o preconceito racial, num país que insiste na existência da aclamada “democracia racial”, o autor acabou evidenciando outros fatores da realidade brasileira que, num momento de amplo desenvolvimento da propaganda política do regime militar, não podiam ser expostos. O que torna essa proibição peculiar é o fato de que Tinhorão, em diversos outros artigos, também tenha denunciado aspectos problemáticos do país, como a desigualdade social, a exploração econômica pelas classes dominantes e o desenvolvimento pautado na dependência econômica. Entretanto, é possível supor que, como a propaganda política do regime militar reafirmava a existência de uma harmonia racial, que não distinguia brancos e negros, um artigo com esse teor iria contra à ideologia difundida pelos militares. Isso porque a propaganda da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) amparava-se numa certa leitura sobre o Brasil, especialmente fundada na interpretação de Gilberto Freyre. Otávio Costa, então chefe dessa assessoria, acreditava que os militares poderiam exercer o papel de “poder moderador” no país, haja vista uma suposta superioridade sobre os civis no que se refere ao conhecimento da realidade brasileira e ao patriotismo. Assim, era preciso “ensinar o Brasil” ao povo brasileiro e protegê-lo dos políticos civis – quase sempre vistos como demagogos, corruptos e venais. Havia, portanto, um amplo projeto pedagógico fundado numa utopia autoritária: a da eliminação de quaisquer dissensões. (FICO, 2003: 196).

Como se dava, então, a inserção de Tinhorão nos meios jornalísticos? Uma suposição é de que sua argumentação articulava passado e presente, sem ferir necessariamente a atualidade do regime militar. Em 1999, Tinhorão afirmou: “Eu não tive grandes problemas porque eu sempre falei abertamente e não era bobo, *eu não ia provocar o militar estupidamente*, como muitos colegas fizeram, que cutucaram [...]”.²⁰ [grifos meus] Tinhorão demonstra que atuava no limite permitido pelo regime militar, sem atingi-lo diretamente, em nome de

¹⁹ Depoimento concedido a Juliana Soares, op. cit.

²⁰ Entrevista de José Ramos Tinhorão concedida a Juliana Soares, op. cit.

sua sobrevivência. Talvez também porque não discordasse dele completamente.

Em “Choro bom existe: o que é preciso, apenas, é ouvi-lo”, publicado em 1977, temos um exemplo. Tratando do lançamento do LP *I Festival Nacional do Choro* (com as 12 composições finalistas desse festival de música popular) o jornalista aponta para o fato de que a invasão da cultura estrangeira no país cada vez mais foi diminuindo o valor da cultura popular e nacional, a ponto de uma obra como esse disco não ter uma divulgação adequada à sua importância. E ainda:

A velha crença de que o melhor é o que vem de fora, se liga, como todos sabem, a um preconceito colonial de país historicamente exportador de produtos agrícolas e matérias-primas, e importador de artigos manufaturados. O que poucos percebem, no entanto, é que, à maneira que os países altamente desenvolvidos esvaziam os indivíduos das suas melhores qualidades humanas (vide a brutalidade nos grandes centros norte-americanos, traduzidas pelas séries de detetive da televisão), *a vida cultural mais rica –ao menos no nível do povo– vai se revelar exatamente nas regiões mais pobres, onde o contato entre as pessoas depende menos da mediação de instrumentos tecnológicos alienantes, como a televisão, ou de locais de lazer empobrecedor tipo discotecas e jogos eletrônico.*²¹ [grifos meus]

Contudo, apesar de criticar fortemente a penetração de valores estrangeiros, Tinhorão não parece ferir diretamente as bases econômicas do regime militar. Sua argumentação fica somente no nível cultural. De fato, ele acaba atingindo mais diretamente certa esquerda, que via no campo cultural seu grande palco de atuação “resistente”.

Por tantas e tão pesadas críticas à MPB, Tinhorão teve seu nome enumerado entre cobras venenosas na letra de um samba cantado por Elis Regina: “O Brasil não merece o Brasil / o Brasil tá matando o Brasil / Tinhorão, urutu, sucuri [...]”²² E mesmo quando indagado se não seria mais apropriado analisar somente a qualidade dos compositores em vez de destacar o que as suas músicas traziam de brasileiro ou alienígena, Tinhorão respondeu: “Pois é, mas aí eu caio naquele luxo. Eu não posso falar da qualidade da farda ou da beleza dos olhos do *soldado invasor*.” (ARAÚJO, 2003: 185).

A defesa intransigente da cultura nacional o deixou sempre preparado para ataques. Embora apresentasse um forte tom de denúncia em seus artigos, é interessante lembrar, uma vez mais, que praticamente nenhum foi censurado.

²¹ “Choro bom existe: o que é preciso, apenas, é ouvi-lo”. *Jornal do Brasil*, 02/11/1977, Caderno B, p. 4.

²² *Querelas do Brasil*, música de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, de 1978.

Parece, pelo contrário, que eles tinham melhor recepção entre um setor “reacionário”, de “direita”, do que entre a “esquerda”. Isso porque ele tocava em assuntos indesejados não pelos militares, mas pela chamada “esquerda resistente”, criticando seus grandes “ícones”.

Em “Vinícius & Toquinho: adoçar para iludir”, também de 1974, Tinhorão se aproveitou do lançamento do disco dos dois artistas para criticar fortemente a forma como a Bossa Nova tratava um de seus principais temas: o amor. Ele afirmou ironicamente que não se poderia deixar de pensar no verbo “confeitar” após ouvir este disco. Isso porque “não é outra a impressão causada por essa sucessão de melodias açucaradas do violonista Toquinho, e sobre a qual Vinicius de Moraes com *a experiência de um velho mestre-cuca da poesia*, escreve com bisnaga de creme versos que têm a originalidade e a vetustez de uma frase de bolo”.²³ [grifos meus] Além disso, atacou um dos grandes nomes da Bossa Nova, Vinícius de Moraes –algo que ainda faria muitas vezes.²⁴

Mais uma vez fica clara também sua posição contra a influência estrangeira na cultura popular, apresentando um caráter nitidamente anti-imperialista.

Nessa *trilha de banalidades poético-musicais*, é esse mesmo bolo fofo –feito segundo o esgotado livro de receitas da bossa nova– constitui o alimento musical que Vinicius e Toquinho têm servido aos estudantes universitários, com sucesso, em seus chás-shows nas faculdades. Nessas reuniões lítero-musicais, em que Vinicius funciona de fato como declamador, enquanto Toquinho serve suas rodadas de bombons musicais, a moçada que normalmente se embriaga com rock importado (por sinal não incluído no recente decreto do Governo, que taxou *produtos supérfluos*), tem revelado uma enorme gulodice no consumo dessa música que *nada mais representa do que melação da verdadeira criação popular*. [...] Todos muito bem cobertos com o açúcar da poesia romântica e a melosidade rítmica da bossa nova, para dissimular [...] *a falta total de conteúdo*.²⁵ [grifos meus]

De uma maneira sarcasticamente metafórica, ele deixa claro que considera inútil o que vem de fora e principalmente que a Bossa Nova se trata de uma adaptação mal feita da verdadeira criação popular, o samba.

²³ “Vinícius & Toquinho’: adoçar para iludir.” *Jornal do Brasil*, 02/07/1974, Caderno B, p. 2.

²⁴ Em depoimento concedido a Alexandre Sanches, afirmou: “Enquanto poeta erudito, Vinicius tem algumas coisas interessantes. Mas, enquanto o chamado poetinha de música popular, tem coisas ridículas, ‘há mais peixinhos a nadar no mar do que os beijinhos que eu darei na sua boca’ (ri). Isso aí é muito ruim. Ele dá para o gasto, porque tinha um artesanato muito bom. (...) Vinicius tinha até obrigação de fazer letra melhor do que outros, porque tinha o saber fazer do poeta.” IN: “Era uma vez uma canção.”, *Folha de São Paulo*, 29/04/2004, Caderno Mais!.

²⁵ “Vinícius & Toquinho’: adoçar para iludir.”, op. cit.

Ao tratar da gravação em LP do show *Chico Buarque & Maria Bethânia*, realizado na casa de shows Canecão, no Rio de Janeiro, em 1975, Tinhorão se equilibra em dois comportamentos opostos: o elogio rasgado e a crítica fulminante. Louvava a oportunidade de o ouvinte ter à sua disposição o realismo e os emocionantes efeitos de interpretação dos dois artistas num LP. Entretanto,

[...] no caso de Bethânia, por exemplo, deve-se louvar o verismo com que os magníficos microfones da Phillips colheram –quase com crueldade– os incríveis sons rascantes de garganta, misturados a ruídos de respiração, com que a cantora enriquece suas interpretações, fazendo-a acompanhar as frases do canto com *um resfolegar emocionante em seus suspenses mais aflitivos, como um ataque de angina*. [grifos meus]

Sobre Chico Buarque:

[...] o romântico contestador musical de olhos verdes ainda é *o maior compositor produzido ao nível das camadas universitárias*, desde o advento da chamada bossa nova. Dono de um estilo pessoal e, *apesar de algo sofisticado*, intimamente aparentado com os processos de criação das camadas populares urbanas brasileiras, [...] ainda se dá ao luxo de apresentar-se como um dos melhores letristas de todos os tempos, chegando em muitos momentos a ultrapassar o plano do poeta a serviço da música, para se transformar no *artesão da palavra da mais alta poesia*.²⁶ [grifos meus]

Chico Buarque, aliás, recebeu inúmeros elogios do jornalista. E em 1999, Tinhorão declarou: “Chico Buarque é um bom poeta. [...] [É] um cara de classe média que usou [a poesia] muito bem, com muita consciência”.²⁷ Tinhorão quase afirmou que, *apesar* de pertencer à classe média, ele era um bom artista. Isso porque tem uma visão muito peculiar sobre essa classe, guardando resquícios de seu marxismo ortodoxo.

A classe média não é uma classe *para si*. Esse é o grande drama da classe média. [...] O proletariado tem, pelo menos, uma perspectiva histórica. Se, algum dia, o poder for socialista, as maiorias terão o poder. As minorias sempre estiveram no poder. [...] E a classe média? *Não há um projeto de classe média no poder*. Ela tem um mau-caráter intrínseco. Geralmente, o sujeito vem da classe média por ascensão. Então ele tem horror daquela pobreza do avô dele, do pai dele. *Então a arte dessas pessoas só pode ser isso*.²⁸ [grifos meus]

Segundo ele, muitas vezes a cultura popular foi usada em nome do mercado. Vimos que de fato, na década de 1970, houve uma inserção de artistas da MPB na indústria cultural, transformando ainda mais o caráter popular da

²⁶ “Em disco quem dá o ‘show’ é Chico Buarque.”, *Jornal do Brasil*, 02/09/1979, Caderno B, p. 4.

²⁷ “Era uma vez uma canção.” *Folha de São Paulo*, 29/04/2004, Caderno Mais!

²⁸ José Ramos Tinhorão, *Programa Roda Viva*, op. cit.

canção brasileira. Para Tinhorão, o abismo social entre classes dava-se também na cultura, como se existissem dois “Brasis” dentro de um mesmo país.

Um dos aspectos mais dramáticos da divisão da sociedade brasileira entre uma maioria de um povo pobre, de cultura tradicional, e de uma minoria de alta classe média, de cultura internacional, é a comprovação de que –pela primeira vez, dentro de um mesmo país– se conseguiu criar a *fantástica aberração da existência de duas linguagens culturais sem a menor ligação*. De fato, enquanto o povo continua falando português, esforçando-se por sobreviver com o salário mínimo ou pouco mais, e dando continuidade a processos de criação reconhecidamente brasileiros, a gente da classe média envolvida pelas ilusões da ascensão socioeconômica, esforça-se por falar inglês e procura desenvolver processos de criação reconhecidamente importados do estrangeiro.²⁹

Portanto, a distância entre classes populares e classe média era tal que não cabia, para Tinhorão, a existência de nenhuma vanguarda que orientasse o povo. Em seu depoimento de 1999, explica sua *teoria da retaguarda*.

A vanguarda é um luxo, exatamente porque ela é uma coisa de poucos, num país em que muitos têm necessidade urgente de medidas, não há porque gastar energia e atenção às necessidades de poucos. A vanguarda existe num país que já esgotou! O que é a vanguarda? É a busca da forma nova, [e] a forma nova só se torna necessária com o esgotamento de um conteúdo. Se o Brasil é um país que não esgotou as possibilidades da exploração capitalista, ele é um país pobre. Ele é capitalista porque é baseado na aceitação do princípio do modo de produção do capital, com propriedade privada, [...] Só que esses bancos são de minorias, o dinheiro é de minorias, grande parte da tecnologia nem brasileira é. Então, qual é a necessidade real do país? O Brasil não ingressou no mínimo do conforto que a sociedade injusta capitalista nos países mais desenvolvidos proporcionam ao seu povo. Então é um problema de prioridade! Nesse sentido é que eu falei [que] o Brasil precisa de retaguarda econômica! Se ele não esgotou as possibilidades [econômicas] [...] ³⁰ [grifos meus]

Mais uma vez, o jornalista aparece na contra-corrente do discurso das esquerdas, embora, em seus artigos apresente um discurso progressista. Vemos, aqui, que as esquerdas brasileiras da época apresentavam diferentes matizes.

Para Tinhorão, com o desenvolvimento da indústria de consumo, não haveria mais espaço para uma “cultura nacional”. Segundo o jornalista, numa sociedade de classes, a cultura é uma cultura de classes. A década de 1970 no Brasil evidenciou essas diferenças, com as transformações econômicas decorrentes do “milagre econômico”. Entretanto, mais uma vez a indústria cultural tentou sobrepor seus valores aos do povo.

A partir daí, e tomando essa sua realidade como real, os componentes

²⁹ “Dois discos, duas tendências e uma conclusão: o povo é muito melhor!”, *Jornal do Brasil*, 10/06/1979, Caderno B, p. 2.

³⁰ Depoimento concedido a Juliana Soares, op. cit.

da classe média brasileira passam a admitir por extensão que o seu gosto é –ou deveria ser– o gosto de todos e, ato contínuo, transformam o particular no universal. Uma vez, porém, que os produtos culturais ligados às suas expectativas e gostos são *decididos e manipulados* por grandes conglomerados internacionais com matrizes nos países mais desenvolvidos, o que se verifica é que o universal da classe média brasileira acaba sendo o regional das classes médias de países mais poderosos.³¹ [grifos meus]

Percebe-se, em seu texto, um discurso de caráter maniqueísta, recheado de expressões fortes, que mostram os dois lados dessa mesma moeda: a classe média, teleguiada pelas grandes corporações que representam a indústria cultural, e o povo, à mercê deste processo, manipulado pela lógica capitalista. Consciente do conteúdo político de suas afirmações, Tinhorão sentencia: “Essas conclusões, de candentes conseqüências ideológicas (*quem se insurge contra a aceitação pacífica dessa realidade de dominação econômico-cultural, por exemplo, é chamado de reacionário, como acontece, normalmente, com o signatário desta coluna*), transparecem claramente em alguns discos recentemente lançados”.³² [grifos meus] E prosseguiu listando uma série de LPs que demonstrariam a subordinação cultural por que passava o país.

Desse modo, vemos que ele enxerga a realidade brasileira por uma série de oposições (rico x pobre; colônia x metrópole; nacional x estrangeiro; rústico x moderno) que impossibilitariam a difusão do que realmente é importante para Tinhorão: a cultura popular. Contudo, essa visão dicotômica resultou muitas vezes em análises que colocavam as classes populares como “massas amorfas”, sem iniciativa. Por esse motivo, vemos, na obra de Tinhorão, traços do discurso da esquerda que reconstruiu sua fala, nos moldes do “colapso do populismo,”³³ responsabilizando os trabalhistas pela derrota em 1964.

Tal como políticos dos *regimes populistas*, certos cantores e compositores aderem às vezes ao povo com a grandeza ideológica de criadores de rebanhos. Transformados em campeões da defesa do seu gado, que apascentam com os berrantes discursos e canções, esses *políticos e artistas populistas* só exigem do povo inocente que não lhes negue a docilidade do lombo, na hora de lhes impor a marca dos seus interesses pessoais. [...] *Pois assim vamos nós, na política como na música popular*. Enquanto não chega o dia do estouro da boiada,

³¹ “Universal é o regional de um imposto para todo o mundo.”, op. cit.

³² Ibidem.

³³ Lançada em 1968, a obra *O colapso do populismo no Brasil*, do sociólogo da Universidade de São Paulo Otávio Ianni, marca a esquerda brasileira deste período, por ser uma visão que tenta justificar a tomada do poder pelas direitas, culpando a incapacidade dos líderes “populistas” de manter-se no poder e mobilizar as massas, já que por muito tempo manipularam a classe operária (Ver IANNI, 1968 e FERREIRA, 2001)

naturalmente.³⁴ [grifos meus]

Um dos caminhos foi apontá-los como responsáveis pelo ocaso da democracia. Se a todo o momento o jornalista afirma estar vivendo a ditadura dos meios de comunicação, não deixa de ser um paralelo com o fechamento político por que passou o país. A responsabilidade, mais uma vez, seria dos “populistas” (FERREIRA, 2001) – políticos ou artistas.

Por acreditar na autenticidade da música rural, em muitos momentos da coluna “Música Popular”, Tinhorão retornou ao tema das transformações da relação campo e cidade e suas conseqüências para a cultura popular. Mais uma vez, vemos um tom crítico ao modelo de desenvolvimento econômico brasileiro.

As rápidas transformações do universo rural brasileiro –que parece destinado a passar do sistema de *relações semi-feudais dos latifúndios* para o tipo de exploração industrial capitalista, sob a égide das empresas multinacionais– estão provocando um rápido processo de desagregação cultural, que as autoridades do campo da cultura só vão perceber quando for tarde demais para qualquer providência. [...] Se o desenvolvimento brasileiro fosse um desenvolvimento brasileiro, isto é, se correspondesse a um impulso criador original, essas mudanças no campo cultural não teriam nada de trágico porque, ao invés das manifestações regionais deixarem simplesmente de existir, apenas precisariam adaptar-se à nova realidade, incorporando aos padrões históricos novas formas e símbolos nacionais que viessem das cidades. Em outras palavras, *não haveria um rompimento, mas uma evolução de formas, dentro de uma realidade de novos conteúdos brasileiros.*³⁵ [grifos meus]

Neste artigo em particular, ficam evidenciadas suas influências marxistas. Entretanto, o jornalista parece seguir uma linha que acreditava na polêmica dicotomia *passado feudal–passado capitalista*, que dividiu durante muito tempo as ciências sociais e a esquerda brasileira. Segundo Mário Maestri, alguns dos mais áspersos debates políticos-ideológicos no Brasil haviam se centrado sobre essa questão. A origem do impasse teórico era antiga e tinha raízes complexas. A hegemonia stalinista sobre o marxismo e o movimento operário determinara que as sociedades extra-européias fossem *necessariamente* enquadradas em um dos *estágios* da linha interpretativa marxiana do desenvolvimento europeu – comunismo primitivo – escravismo clássico – feudalismo – capitalismo – socialismo. Assim, a definição do caráter colonial, semicolonial, feudal e semifeudal das nações de capitalismo atrasado justificava

³⁴ “A falsa aliança com o povo de Clara Nunes e Roberto Ribeiro”. Op. cit.

³⁵ “Vamos conhecer Tião Carreiro e Pardinho enquanto é tempo.”, *Jornal do Brasil*, 15/07/1975, Caderno B, p. 2.

a política de aliança e de submissão programática dos trabalhadores às suas burguesias nacionais, em frente antiimperialista e antilatifundiária que excluía a luta anticapitalista. Vencida a etapa democrática da revolução, seria empreendida, algum dia, sob a direção operária, a luta pela superação socialista do capitalismo. No Brasil, para corroborar essa visão, a intelectualidade orgânica comunista interpretou a luta social no passado brasileiro com base no confronto entre o camponês pobre sem terra e o latifundiário semifeudal (MAESTRI, 2004).

Embora negasse veementemente qualquer influência stalinista em seus escritos, afirmando fazer apenas um “estudo interpretativo do fato cultural do ponto de vista do materialismo histórico”,³⁶ como vimos,³⁷ muitos de seus textos têm como fio condutor o embate cultural entre o trabalhador rural e suas manifestações tradicionais, e as elites urbanas, com uma cultura importada. O jornalista evidencia sua verve progressista, apesar de não estar atualizado com o discurso de esquerda do momento, no qual há uma renovação das teses marxistas.

Sobre o movimento da Jovem Guarda, por exemplo, Tinhorão nunca escreveu. Isso porque não a considerava uma manifestação de música brasileira e para ele, a qualidade do movimento era tão ruim, que não poderia perder seu tempo falando sobre isso.

Eu recuso o geral, portanto nem ouço! Inclusive, eu escrevo sobre música popular há 30 anos e nunca escrevi sobre Roberto Carlos! Porque considero Roberto Carlos um lixo! A versão brasileira do lixo internacional, da música internacional! Ele tem tudo: o oportunismo, o mau-caratismo, é um medíocre, um aproveitador, esperto numa coisa baixa. Quer dizer: durante o regime militar, fez o papel do menininho que as senhoras queriam ideal, o namoradinho ideal das suas filhas na sociedade injusta.³⁸ [grifos meus]

Paulo César de Araújo nos lembra que Tinhorão, “dialogando com a classe média, [...] debruçava-se sobre o repertório da MPB, ignorando a produção

³⁶ “Stalinista, não’, avisa, afirmando que o que pratica é o estudo interpretativo do fato cultural do ponto de vista do materialismo histórico. ‘Eu destruo ilusões’, brinca o jornalista-historiador.” In: CHAGAS, Luiz, “Voz dissonante.”, Revista *Isto É*, 15/03/2000, Artes & Espetáculo.

³⁷ Muitos são os exemplos: “O desacordo natural entre a realidade urbana, necessariamente vária e matizada, e a estrutura patriarcal, desde os tempos coloniais até hoje baseada em padrões decorrentes do regime de latifúndio extremamente simplificado, [...] tem criado muitas figuras humanas interessantes.” In: “Martinho da Vila bambeou, mas não caiu: malandro quando escorrega sapateia.” *Jornal do Brasil*, 20/01/1979, Caderno B, p.3.

³⁸ Depoimento a Juliana Soares, op. cit.

musical ‘cafona’ – fato que se explica pela lógica do mercado, já que seus leitores também não ouviam esses artistas.” (ARAÚJO, 2003: 185). Portanto, se a memória do período do regime militar foi monopolizada pela esquerda (REIS FILHO, 2004), produtora e consumidora da MPB –e objeto da crítica radical de Tinhorão– a imagem construída do jornalista hoje será feita à imagem e semelhança de seus polêmicos artigos de jornal, taxados, portanto, de xenófobos e ultrapassados. Ultrapassados, realmente, em relação a uma memória que certa esquerda quer cristalizar sobre sua atuação no campo cultural e político dos anos da ditadura.

Tinhorão reforça sua crítica, destacando, sempre que possível, a alienação do público universitário que, “enganados pelos sons da chamada música universal – esse sonoro canto da sereia industrial– se entregam angustiadamente ao consumo irrisório das próprias ilusões”.³⁹ Dessa forma, reforçam a desvalorização da cultura nacional. Em 1974, afirmou que:

O rompimento dos jovens com a cultura oficial se deu, no Brasil, não através de uma proposta de revisão dos valores estabelecidos, mas da importação pura e simples de padrões de cultura vigentes na classe média dos países desenvolvidos [...], [Dessa forma,] a verdadeira arte popular acaba sendo olhada com preconceituosa superioridade tanto pelas elites –que se voltam para si mesmas– quanto pela juventude universitária –que se volta para o exterior.⁴⁰

Para além dos artistas, o público consumidor da MPB também foi alvo de suas críticas. Portanto, Tinhorão atingiu as diversas camadas envolvidas na nova indústria cultural que se consolida no Brasil da década de 1970. Entretanto, a MPB, “mais do que um gênero musical específico, desenvolveu meios próprios, critérios específicos de julgamento de valor, um panteão de gênios criadores e um cânon próprio de canções paradigmáticas”. (NAPOLITANO: 2007: 147). E foi justamente contra essa “instituição” que o jornalista lutou.

Veneno antimonotonia

A coluna “Música Popular”, publicada no período entre 1974 e 1982, reflete um momento de mudanças na sociedade brasileira. Com a análise de seus

³⁹ “Ederaldo Gentil traz da Bahia o bom canto do povo.” *Jornal do Brasil*, 03/10/1975, Caderno B, p.2.

⁴⁰ “A importância de ser Jacinto Silva”, *Jornal do Brasil*, 17/05/1974, Caderno B, p.3.

textos, podemos perceber que, dentro do variado grupo de estudiosos da música brasileira, Tinhorão se situa numa posição diferenciada, uma vez que reúne categorias distintas como marxismo e nacionalismo – e, por mais que possamos fazer ressalvas, é preciso admitir que o jornalista não perde a coerência.

Penso que a crítica de Tinhorão sobre a chamada moderna indústria musical brasileira (NAPOLITANOM 2001) baseia-se justamente na defesa de uma expropriação da cultura popular por parte da classe média; tal qual fazem na economia, explorando o proletariado, a burguesia teria “mercantilizado” a cultura popular, transformando-a num produto. Enxergava a disputa cultural como uma verdadeira “luta de classes” e talvez por isso tenha sido tachado tantas vezes de “radical” ou “xenófobo”.

Porém, é importante frisar que, assim como outros intelectuais da época, Tinhorão via-se diante da necessidade premente de denunciar a penetração de valores estrangeiros no Brasil assim como a acentuação da dependência externa do país, resultante da política econômica do regime militar. Seus artigos publicados no *Jornal do Brasil* –veículo consumido predominantemente pelas classes médias brasileiras– (ABREU, 1996) seriam, portanto, uma forma de alertar seu público sobre o que ocorria no país, usando a música como objeto de análise.

Tinhorão, que se auto-intitula um pesquisador de esquerda, posicionou-se muitas vezes na contracorrente desse pensamento, reforçando a conservação das “velhas formas de cultura” como um ato revolucionário em si, de resistência da cultura nacional. Desse modo, para o jornalista era preciso preservar as tradições da cultura popular face às influências da cultura estrangeira.

Por outro lado, outras características do trabalho de Tinhorão devem ser ressaltadas. Embora seja possível criticar suas análises reducionistas da realidade brasileira a partir da música, é importante frisar que seus artigos podem ter representado um foco de resistência à entrada de influências externas, em detrimento da cultura nacional.

O “veneno” de Tinhorão, portanto, está em sua maneira irônica e sarcástica de escrever –ácida, muitas vezes– que faz com que o leitor reflita sobre aquilo que está lendo. Seus artigos, dessa forma, não eram textos “descartáveis” no jornal. Podem ser considerados verdadeiros retratos de uma época. A fusão de categorias distintas, como marxismo e nacionalismo, torna,

por outro lado, sua obra representativa da reorganização do discurso das esquerdas na década de 1970 no Brasil. Marcelo Ridenti afirma que:

Como resultado da mudança estrutural na função social do intelectual, ainda que a perspectiva messiânica e engajada tenha sido absorvida por parte do consumo cultural, em função do contexto autoritário pré-abertura (1979), os intelectuais voltam-se para a vida institucional e acadêmica, distanciando-se de uma atuação mais abrangente. A crítica cultural passou a ser exercitada pelo jornalismo (por sua vez, cada vez mais regido pela lógica da mercadoria-notícia) e os artistas se concentraram nas demandas de lazer e cultura do mercado. Os movimentos de resistência abriram mão de qualquer ideal humanista universalizante utópico, ressaltando questões identitárias e políticas locais, operando dentro das estruturas derivadas da indústria cultural, assumindo a linguagem da cultura pop como exigência de mercado e não como possibilidade de expressão. (RIDENTI, 2003).

Entretanto, a atuação intelectual de José Ramos Tinhorão não se encaixa nesse perfil. O jornalista insistiu na defesa da cultura nacional e não reformulou seu discurso sobre identidade nacional mesmo após a entrada maciça de valores estrangeiros. Mantendo o seu caráter polêmico e nacionalista, aponta o processo de internacionalização cultural e econômica como culpado da fluidez dos valores genuinamente nacionais do país. Portanto, sua obra deve ser lembrada também como um prova de resistência e valorizada por apresentar idéias radicais, mas pertinentes por seu aspecto de denúncia.

Os artigos publicados na coluna “Música Popular” podem ser considerados paradigmáticos em relação às discussões sobre o papel da cultura como agente de mudança social. De modo irreverente, Tinhorão conseguia colocar em pauta as principais reivindicações deste grupo da “esquerda ortodoxa”, que reunia características nacionalistas com influências marxistas, como vimos. Acredito que seu discurso incrivelmente ácido represente bem uma importante parcela da esquerda brasileira, e evidencia que o período do regime militar foi marcado pela atuação de diferentes setores dentro da própria esquerda e também da direita.

Nesse sentido, Tinhorão representava uma parcela da população brasileira que prezava a conservação de determinados valores culturais – e muitas vezes políticos. Era um grupo que não necessariamente se engajou a um movimento contra o regime, e preferia culpar terceiros sobre o fracasso da “revolução” da esquerda; no campo cultural, não acreditava no potencial artístico ou revolucionário dos artistas da MPB. Por isso, Tinhorão é demonizado por determinada esquerda, por ser aquele que, de alguma maneira, “desmascara”

sua memória vitimizadora.

No caso específico da memória da música popular brasileira, o “erro” de Tinhorão foi contar outra história da MPB e tentar difundi-la, indo de encontro à “história oficial” que a memória de certa esquerda quis institucionalizar. Cada uma das versões sobre a MPB elegeu seus “heróis”; para essa esquerda, era importante enaltecer a figura daqueles que resistiram a qualquer forma de repressão política (seja sambistas do Estado Novo ou compositores da ditadura militar); já para Tinhorão, era preciso dar destaque àqueles que permaneceram fiéis à cultura popular, sem entregar-se às facilidades da “indústria cultural”.

É irônico constatar, contudo, que tanto os defensores da MPB como os nacionalistas identificados com Tinhorão tendiam a encarar a cultura popular pelo prisma das dicotomias, sem levar em consideração o caráter necessariamente ambíguo e contraditório dos objetos sociais. Marilena Chauí afirma que no Brasil o popular é encarado “ora como ignorância, ora como saber autêntico, ora como atraso, ora como fonte de emancipação.” Talvez fosse mais enriquecedor considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar.” (CHAUÍ, 1996: 124). Tal desencontro de visões pode ter acirrado essa disputa por memória entre esses dois grupos.

Dessa forma, o jornalista conseguiu ser praticamente o oposto de tudo que a memória da MPB determinou. Se em um primeiro momento de seus artigos, seu nacionalismo o aproximava do discurso da esquerda que valorizava a produção nacional – sendo, portanto, contra o “entreguismo” do regime militar – Tinhorão parece ter ultrapassado essa linha, ferindo o interesse dessa esquerda. Além de padrão de “bom-gosto”, os memorialistas quase sempre exaltavam a luta deste estilo musical contra o “mercado”. Entretanto, Tinhorão denunciava constantemente a entrega desses artistas da MPB à indústria musical e às influências estrangeiras, em detrimento da qualidade de suas obras. Sua visão classista da cultura brasileira colocava em instâncias separadas a cultura “do povo” e a “popular” – já associada ao mercado. Assim, sua imagem foi invariavelmente vinculada ao atraso e ao nacionalismo xenófobo.

Contudo, muitos de seus argumentos ficaram vulneráveis a críticas, pois embora tivesse a convicção de que o povo era sujeito histórico de suas ações, em nenhum momento o apresentou como agente transformador da cultura ou da

política. Sua resposta aos problemas da sociedade era nostálgica(,) e, assim, na mesma medida em que à classe média estava vedada a participação musical que não redundasse em produções superficiais, ao povo restava o imobilismo que, entendido por necessidade de resguardo, em última instância sugeria sua total impossibilidade de atuação política diante do regime militar. É como se o conhecimento da música popular servisse apenas para corroborar o que já sabemos sobre a história política, econômica e social do Brasil, que não passa por um processo de avaliação crítica de seus pressupostos. (BASTOS, 2007: 5-6).

Como é possível perceber ao longo dos textos de Tinhorão, a decisão metodológica do reducionismo é oriunda de uma convicção política que ele não fazia nenhuma questão de suavizar. Para ele, o capitalismo imperialista determina uma situação em que as formas (também musicais) internacionais se sobrepõem à cultura nacional, processo a que se deve resistir. Se o método dogmático de Tinhorão foi um dos únicos que deu condições de apontar para a natureza social da experiência musical brasileira, reconhecendo nela mesma este fundamento, ele, por outro lado, desdenhou destas mesmas características internas como campo de crítica social –para estas, bastava a determinação imediata.

Apontando para o limite mercadológico do trabalho musical, Tinhorão expôs o “calcanhar de Aquiles” da memória de esquerda forjada para a MPB. Para ele, os imperativos econômicos vinham se sobrepondo aos interesses estéticos e até políticos das canções. Para uma memória que insiste em definir a MPB como música *resistente*, classificá-la como alienada e/ou vendida é algo inaceitável. Assim, o jornalista colocava em evidência a configuração do resultado histórico em que a esquerda não conseguia reconhecer a sua derrota política.

Curiosamente, outra visão que permanece sobre Tinhorão é a de derrotado. No programa de televisão *Roda Viva*, realizado em abril de 2000, um dos entrevistadores, o jornalista Lázaro de Oliveira, da *TV Cultura*, afirmou que foi questionado sobre a presença de Tinhorão no programa, já que ele era um “derrotado, um niilista, não vê luz no fim do túnel, acha que a MPB parou

nos anos de 1930, 1940 [...]”⁴¹ Parece que, por ter opiniões que contrariam a maioria em relação à MPB, era um fracassado e não merecia espaço na televisão.

Nos últimos anos, Tinhorão aparece eventualmente na mídia devido aos livros sobre música popular que escreve. Entretanto, é recorrente nas entrevistas a lembrança de suas brigas com grandes nomes da MPB. O jornalista mostra-se ressentido. Em depoimento concedido em agosto de 2004, por exemplo, aproveitou para lamentar o silêncio a que a mídia brasileira o confina, a não ser para reavivar o embate clássico – perdido por ele – com a Bossa Nova e com compositores populares como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Segundo ele, a academia pesquisa em seus livros, mas não cita seu nome.⁴² Em outra situação, brincou: “Os acadêmicos comem Tinhorão e arrotam Mário de Andrade.”⁴³

Da mesma forma que ele foi determinista em muitas de suas análises sobre a música brasileira, é preciso, justamente para sua produção não se perca, que ele não seja visto por esse mesmo determinismo que praticou. A memória que permaneceu sobre ele define que, por ter visões contrárias a da maioria, deve ser menosprezado. O reducionismo que impera em nossa sociedade não pode dividi-la. A escrita ácida de Tinhorão, que “põe o dedo na ferida” das esquerdas deve ser encarada como um estímulo para se desfazer o mito da *resistência*. Malgrado seus resultados, seus argumentos são um exemplo para aqueles que pretendem compreender a experiência musical brasileira.

Bibliografia

AARÃO REIS FILHO, Daniel. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar - 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

ABREU, Alzira Alves de. *A Imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada – as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro, Editora

⁴¹ Programa *Roda Viva*, op. cit.

⁴² Pedro Alexandre Sanches, “Era uma vez uma canção.”, *Folha de São Paulo*, 29/08/2004, Caderno Mais!, pp. 4-6.

⁴³ Luís Antônio Giron, “Tinhorão e a origem da música urbana.”, *Jornal Gazeta Mercantil*, São Paulo, 25/04/1997, p. 2.

FGV, 2000.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. São Paulo: Record, 2003.

BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo desconcertante. Método e crítica em José Ramos Tinhorão, *Anais do V Colóquio Internacional Marx Engels*. Unicamp, novembro/2007.

BORGES, Nilson. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*. IN: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

FERREIRA, Jorge. O nome e a coisa: populismo na política brasileira. IN: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história. Debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *O populismo e sua história. Debate e Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política e propaganda. in: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008_LAMARAO_Luisa_Quarti-S.pdf>

LORENZOTTI, Elizabeth. *Tinhorão, o Legendário*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

IANNI, Otávio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Seja Moderno, seja Conservador.” (Resenha do livro *A moderna tradição brasileira*), *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, 1988.

MAESTRI, Mário. O Escravismo colonial: A Revolução Copernicana de Jacob Gorender, *Espaço Acadêmico*, n.35, Abril, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a música vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). IN: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

_____. “Vencer satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. IN: FERREIRA,

Luisa Quarti Lamarão

O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982)

Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *MPB: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

Colaboração recebida em 19/10/2009 e aprovada em 12/04/2010.